

Anna Tenczyńska

Muzyka w przedwojennej twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Świat Tekstów. Rocznik Słupski 9, 129-149

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Anna Tenczyńska
Uniwersytet Warszawski
Warszawa

MUZYKA W PRZEDWOJENNEJ TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ KONSTANTEGO ILDEFONSA GAŁCZYŃSKIEGO

To nie są wiersze „melodyjne”. To poezja, która powstała z ducha muzyki.
Bolesław Miciński¹

1. Kształcenie słuchu i formy: krótsze liryki i *Bal u Salomona*

W rozważaniach nad kwestią roli, jaką w kształtowaniu modelu poetyki Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego mogą odgrywać bez wątpienia liczne w tej poezji nawiązania do muzyki, zagadnienie jej wielogłosowości narzuca się jako najbardziej oczywiste. W odniesieniu do największych poematów wskazuje się wprost na związek owego „wielogłosu z sugestią muzycznej polifonii”², związek faktyczny, chociaż nierzadko prowadzący do nazbyt ogólnego wniosku, że „liryką Gałczyńskiego rządzą prawa muzyczne”³. Wielogłosowość, która przejawia się w poezji autora *Niobe* na licznych poziomach rzeczywistości tekstowej – w łączeniu różnych gatunków literackich, elementów kultury wysokiej i niskiej (szopki, jarmarku), najwyższych wzorów języka literackiego (Kochanowski, Norwid) z językiem i symboliką ludyczną oraz żywiołem języka potocznego⁴, nadającym swoisty kształt grotesce Gałczyńskiego, która, wpleciona w tkanę języka lirycznego, decyduje z kolei o jego nowatorskiej postaci⁵ – wyraźnie sytuuje ją zarazem w paradygmacie literackiej nowoczesności.

¹ B. Miciński, *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*. W: *Polska krytyka literacka (1919-1939). Materiały*, red. J.Z. Jakubowski. Warszawa 1966, s. 196.

² W. Lięża, *Muzyka jako święto w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1, red. A. Kulawik, J.S. Ossowski. Kraków 2005, s. 89. Zob. też: J.W. Reiss, *Poezja zaszarowana muzyką*. „Dziennik Literacki” 1950, nr 2, s. 2.

³ W. Lięża, *Muzyka jako święto...*, s. 89.

⁴ Zob. np.: M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*. Warszawa 1970; A. Kulawik, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Wrocław 1977, s. 16-18; A. Lam, *Inkrustacja, parodia i parafraza w liryce Gałczyńskiego*. W: *Mag w cylindrze. O pisarstwie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Pułtusk 2004, s. 10.

⁵ Zob.: E. Kasperski, *Prepostmodernista? O grotesce K.I. Gałczyńskiego*. W: *Mag w cylindrze...*, s. 90; D. Buttler, *Groteska językowa Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1973, nr 2, s. 20.

Ów „polilog” poetycki Mieczysław Dąbrowski zaliczył do głównych wyznaczników nowoczesnego dyskursu ironicznego w twórczości autora *Zielonej gęsi*, z uwagi na które, zdaniem badacza, „Gałczyński może być traktowany jako pewien modelowy przykład poetyckiej dykcji dwudziestowiecznej”⁶. Wypada w związku z tym zapytać, w jakim stopniu modelowy pozostaje również charakter wielogłosowego dialogu z muzyką w jego poezji. Złożoność i swoistość strategii tego dialogu wydaje się bowiem akcentować raczej przeciwny biegun poetyki Gałczyńskiego, zasadzający się na osobności jego dykcji, która pozostaje spoiwem nawiązań do różnych wzorów i języków literackich oraz form kultury, stanowiąc wyrazistą „pieczęć jego indywidualności”⁷, sygnaturę znaczącą zresztą wiele innych aspektów tej poezji. Wcześniej, bo już w opiniach o pierwszym tomie *Utworów poetyckich*, pojawiły się sugestie, że „Gałczyński stworzył sobie czy też może narodził się już ze swoim własnym »genrem« poetyckim [, który] przemawia z każdej stronicy tego tomu równie silnie w tym czy w tamtym gatunku liryki”⁸. Znajdują one potwierdzenie w najnowszych interpretacjach tej twórczości, „gdy wygładziły się już wiry różnych awangard” – kiedy, jak pisze Andrzej Gronczewski – „możemy ujrzeć w [...] [nim] mistrza suwerennego, zupełnego, hojnego”⁹.

Badacze i krytycy zgodni są co do istotnej roli muzycznych odniesień w poezji Gałczyńskiego, różnicując przy tym skalę ich znaczenia w kontekście całej twórczości. Dotychczasowe obserwacje – w większości sformułowane na tle lub marginesie interpretacji innych aspektów pisarstwa tego autora – otwierają podstawowe pola problemowe, których dopełnienie bądź reinterpretacja stwarzają szansę bardziej szczegółowego ujęcia tej problematyki. Dotyczą one wybranych rodzajów odniesień oraz różnych poziomów tekstu literackiego (także rzeczywistości pozaliterackiej), w których odniesienia te się ujawniają, przynosząc ich zróżnicowany i bogaty obraz: Ryszard Matuszewski podkreślał, że zrozumienie „żywej reakcji na muzykę” Gałczyńskiego ma kluczowe znaczenie dla interpretacji jego poezji; Teresa Wilkoń mówiła o „motywach muzycznych”, które po prostu „stanowią bardzo ważny komponent poetyckiego świata lirycznego Gałczyńskiego”; Wojciech Ligęza wskazywał na „czerpaną z zasobu muzykologii niezwykłość i sugestywność” metafor, podkreślając, że ich skala sięga „od nauki harmonii po artykulacje muzyczne, od zapisu nutowego po dzieje instrumentów, od fenomenologii słuchania po aparaturę odtwarzającą zapisy dźwięków”, oraz na swoiste „myślenie formą muzyczną” w poezji Gałczyńskiego; Jerzy Skarbowski określił ją mianem „poezjo-muzyki”, akcentując nierozzerwalny, niemal genetyczny związek, jaki zaistniał między sztuką słowa a sztuką dźwięku w twórczości autora *Niobe*; Marta Wyka sugerowała, zbytnio chyba generalizując, że „wszystkie prawie większe utwory Gałczyńskiego składają się z części muzycznych, zaś ich budowa, rozwój i kulminacja mają przywołać na myśl doskonałe partytury”; na mniejszą i dającą się uwiarygodnić w analizie skalę interpretował

⁶ M. Dąbrowski, *Polilog Gałczyńskiego*. W: *Mag w cylindrze...*, s. 127.

⁷ A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972, s. 38.

⁸ H. Michalski, recenzja *Utworów poetyckich Gałczyńskiego*. „Pióro” 1938, nr 1, s. 124.

⁹ A. Gronczewski, *Trubadur czasu marnego*, [wstęp do:] K.I. Gałczyński, *Wiersze zebrane*. Warszawa 2003, s. 6.

zastosowaną przez poetę w poemacie *Niobe* strategię liryczną Edward Balcerzan, zaznaczając, iż poeta „z uporem twierdzi, że jego utwór chce być, staje się, jest kompozycją muzyczną”¹⁰. W kontekście niniejszych rozważań godna uwagi jest zwłaszcza obserwacja Andrzeja Stawara, którego zdaniem muzyka w poezji Gałczyńskiego nie sprowadza się do „melodyjności wiersza”, przenika ją natomiast głębsza „myśl muzyczna”, która „staje się elementem organizującym, formującym [...] pierwiastkiem składni poetyckiej”¹¹. Podobnie konstatował Bolesław Miciński – piszący w charakterystycznej dla swego czasu poetyce, że wręcz „całą twórczość [poety – A.T.] przenika potężna muzyka” – najwcześniej dostrzegając i w krótkiej formule charakteryzując sposób owego „przenikania” muzyki do tkanki języka poetyckiego Gałczyńskiego.

Uwaga Micińskiego o swoistym i głębokim charakterze tego związku – „to nie są wiersze »melodyjne«. To poezja, która powstała z ducha muzyki”¹² – implikuje zasadnicze pytanie o to, na jakich poziomach tekstu można odnaleźć owe nawiązania i jakie pełnią one funkcje. Wiele rozpoznań charakteru muzycznych odniesień w poezji Gałczyńskiego sytuuje je przede wszystkim w sferze eufonii. Ich autorzy wychodzą najczęściej z ogólniejszego założenia, że „w ciągu tych stu lat zasób środków językowych, mających na celu umuzycznienie wiersza, nie został specjalnie poszerzony”¹³. W kontekście refleksji nad istotą muzyczności tej poezji nasuwa się zatem pytanie, po pierwsze, czy i o jakie elementy poeta wzbogaca ten aspekt relacji w swoim dialogu z muzyką? Po drugie, w jakiej mierze utwory poetyckie Gałczyńskiego, pozostające w relacji z elementami dzieła muzycznego, wpisują się w nowoczesny wymiar twórczości autora *Zaczarowanej drożki* i czy ujawniają inne cechy tej poezji, mniej oczywiste w perspektywie pozostałych jej aspektów?

Tym, co przede wszystkim uwidacznia się w ich kontekście, jest ewolucja języka poetyckiego Gałczyńskiego, w której można wskazać pewną równoległość procesu jego wnikania w materię muzyczną – poszukiwania w niej nowych formuł dla wyrażenia myśli poetyckiej – oraz eksperymentów formalnych, „poszukiwania kształtu własnej twórczości, tej formy, która nie powinna przeszkadzać”¹⁴, jak zinterpretował inspirację tej poezji strukturą kompozycji Jana Sebastiana Bacha Jarosław Kierst. Wskazując na indywidualną dykcję pisarstwa Gałczyńskiego, Jan Błoński stwierdził, iż „w jego poezji nie ma cięcia ani w 1939, ani nawet w 1948 ro-

¹⁰ R. Matuszewski, *Ze wspomnień*. W: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, przedm. i red. A. Kamieńska, J. Śpiewak. Warszawa 1961, s. 478; T. Wilkoń, *Motywy światła i muzyki w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W: *Gałczyński po latach. Sympozjon: Neapol 23-24 maja 2003*, red. J. Żurawska. Kraków 2004, s. 127; W. Ligęza, *Muzyka jako święto...*, s. 90; J. Skarbowski, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W: idem, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981; M. Wyka, [wstęp do:] K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka. Wrocław-Warszawa-Kraków 1967; E. Balcerzan, *Horyzont estetyczny: poezja wobec innych sztuk*. W: idem, *Poezja polska w latach 1939-1965. Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 201.

¹¹ A. Stawar, *O Gałczyńskim*. Warszawa 1959, s. 297 (podkr. – A.T.).

¹² B. Miciński, *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego...*, s. 196.

¹³ A. Kulawik, *Uwertura Gałczyńskiego do poematu „Niobe”*. „Ruch Literacki” 1968, z. 1, s. 36.

¹⁴ J. Kierst, *Żeby forma nie przeszkadzała*. W: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim...*

ku”¹⁵, że pod tym względem stanowi ona nierozzerwalną całość – w wypadku tej jej części, w której poeta podejmuje dialog z formą i materią muzyczną, cezura jest natomiast wyraźna. Wszystkie utwory, w których dialog ten przybiera najgłębszą, najbardziej precyzyjną formę – jak *Mala symfonia „świecznikowa”* czy *Niobe* – a także te, które na poziomie tematycznym rozwijają motywy i symbole mające bogatą tradycję w historii muzyki i kultury europejskiej oraz zasadnicze dla nich znaczenie – jak *Pieśń paschalna*, *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* czy *Dzikię wino* – powstały po wojnie. Niewątpliwa jest umowność tej granicy, o której zdecydowała historia, a nie ewolucja procesu twórczego: zapowiadający formalny kunszt tych utworów poemat *Noctes Aninenses* z 1939 roku stanowi świadectwo coraz głębszego wnikania przez ich autora w zagadnienia z zakresu estetyki, historii i teorii muzyki europejskiej, w zasady harmonii oraz budowy form muzycznych, pozostaje zatem domyślać się, kiedy i jaki poezja ta osiągnęłaby poziom oraz kształt w innych warunkach historycznych. Można jednak powiedzieć, że z perspektywy późniejszych wierszy i poematów przedwojenny okres twórczości poety w znacznej mierze jawi się jako czas kształcenia poetyckiego słuchu na rzecz muzyki oraz formy muzycznej na rzecz poezji. Wiele liryków z tego okresu zachowuje ślad procesu doskonalenia ich obu, eksperymentów na poziomie zjawisk językowych, wierszotwórczych i strukturalnych wyższego rzędu, z których najciekawszymi w poezji Gałczyńskiego, a zarazem najbardziej skomplikowanymi są próby odniesień do schematu formy bądź techniki muzycznej¹⁶.

Pierwszą taką próbę podjął poeta w jednym z najwcześniejszych utworów lirycznych – pochodzącym z 1926 roku *Koncertie*¹⁷. Z tytułową formą muzyczną¹⁸ łączy go jedna, zasadnicza cecha: składa się on z trzech części, których funkcję pełnią trzy czterowersowe strofy. Poza tym trudno doszukać się istotnych podobieństw. Przede wszystkim nie sposób wskazać odpowiedników partii solisty i orkiestry, na dialogu których opiera się cała forma, chociaż gdyby zatrzymać się na poziomie semantycznym, z mocno rozbudowaną zresztą sferą tematycznych odniesień do muzyki, to za solistę można by uznać „pieska”, który „mosiężnym dzwoneczkiem dzwoni”. Ów „dzwoneczek” stanowi jedyne pojedyncze źródło dźwięku na tle kilku występujących tutaj w liczbie mnogiej instrumentów, które z tego względu mogłyby być

¹⁵ J. Błoński, *Konstanty Ildelfons Gałczyński*. W: idem, *Poeci i inni*. Kraków 1956, s. 86.

¹⁶ Koncentracja na aspektach formalnych zdecydowała o charakterze podjętych tutaj badań, które oparte są przede wszystkim na analizach poszczególnych – zdaniem autorki, najważniejszych ze względu na charakter ich odniesień do muzyki – utworów poetyckich. Analizy te stanowią zarazem próbę wzbogacenia dotychczasowych badań nad twórczością poetycką Gałczyńskiego o wymiarze analitycznym (jak zauważa Teresa Wilkoń, „dużo jest interpretacji twórczości Gałczyńskiego, ale stosunkowo mało analiz”; zob.: T. Wilkoń, *Motywy światła i muzyki...*, s. 125).

¹⁷ K.I. Gałczyński, *Koncert*. W: *Wiersze zebrane...*, s. 33. W dalszej części artykułu do poszczególnych utworów poetyckich Gałczyńskiego odsyła skrót „WZ” wraz z numerem strony. Wszystkie wyróżnienia w tekście wierszy pochodzą od autorki niniejszej rozprawy.

¹⁸ Na temat formy muzycznej zob. np.: J. Chomiński, *Formy muzyczne*, t. 1. Kraków 1954, s. 9: „Określenie »forma muzyczna« oznacza w języku potocznym budowę dzieła muzycznego. [...] Żeby głębiej poznać istotę formy muzycznej, trzeba wziąć pod uwagę fakt, że muzyka jest zjawiskiem rozciągłym w czasie, że w budowie działają różne współczynniki oraz że utwór muzyczny, podobnie jak i inne wytwory sztuki, posiada treść, którą twórca chciał wyrazić”.

uznane za odpowiednik orkiestry. Ich swoistość („mandoliny”, „okaryny”, „cytry”, „szklane cymbały”) wpisuje się w charakterystyczny dla wczesnego okresu twórczości Gałczyńskiego baśniowy, egzotyczny nastrój wiersza, w którym Andrzej Drawicz widzi oryginalnie przez poetę przeformułowany spadek po tradycji młodopolskiej¹⁹. W ostatnim wersie stematyzowana jest inna orkiestra, „żałobna”, wprowadzająca nastrój całkowicie odmienny, w czym można by się dopatrywać próby oddania zróżnicowanego charakteru poszczególnych części koncertu, skoro – jak pokazuje analiza instrumentacji głoskowej – obejmuje on całą strofę, fragment wystarczająco wyrazisty pod względem funkcjonalnym.

Trudno tutaj wskazać inne odpowiedniki podstawowych elementów dzieła muzycznego, na przykład agogiki, czyli tempa. Zatrzymując się znowu na poziomie semantyki, można jedynie stwierdzić, że – poza dwoma pierwszymi wersami ostatniej strofy, gdzie czasowniki („poczną dzwonić”, „zakręca się”) wprowadzają pewną dynamikę ruchu – całość utrzymana jest w podobnym, nieśpiesznym, onirycznym charakterze, przez co oddala się od muzycznej formy koncertu, którego poszczególne części są mocno ze sobą skontrastowane zarówno pod względem nastroju, jak i tempa. Wyraźnie zaznacza się tutaj rola instrumentacji głoskowej (przede wszystkim aliteracji), doskonale wyzyskiwanej przez poetę także w późniejszych utworach. Uwagę zwracają przede wszystkim powtórzenia w pierwszym wersie akcentowanej grupy *ogro*, sylab *po*, *pa*, *pe* w całym tekście, a zwłaszcza sylab *la*, *lo*, *ly*, *la*, *lo* i *lka* w ostatniej strofie, wreszcie, nagromadzenie samogłoski wysokiej *a*, średniej *o*, a także spółgłosek nosowych *m* i *n* (w pierwszej strofie ich liczba jest wyjątkowo równomierna, odpowiednio – 10 i 11):

DoMy są tu **ogro**Mne i **ogro**Mne są braMy **ogro**dów.

Piesek z zieloną wstążką Mosiężny**M** **DZ**WONeczkiem **DZ**WONi.

W **M**Antyllach w kształcie **M**Andolin **sp**acera**ją** **senni** **M**Asoni,
a **po**te**M** idą **po**wolnie do słodkiego kina „Holandia”.

Pejzaż jak talia kart rzucony. **P**arki **o**kalają Motyle,

a w **p**arkach **p**ensjonarki nad źródłami **d**łonie **p**ochylają.

Oka**R**yny w studniach utoną, gdy w **z**a**R**oślach cyt**R**y zag**R**ają.

Patr**z**: oto księżyc wzeszedł, **kt**óry karty sfalszuje za chwilę.

Pote**M** **ch**łopcy o s**M**uk**l**ych **g**oleniach **p**oczną dzwonić na sz**K**L**A**nych
cy**M**a**L****K**A**ch**

i wszystkie gwiazdy na niebie zakręcą się jak **w**elo**d**ro**M**...

A **p**ote**M** wieczór przybędzie – **ch**łodny kobiet **b**łag**a**lnym biodro**M**,

i ogrody w niebo **p**op**l**yną, gdy orkiestra **ż**al**o**bn**a** za**k**l**a**.

Sposób nadorganizacji poziomu fonicznego, zwłaszcza fragmentów *explicite* odnoszących się do instrumentów muzycznych – w związku z zawartym w tytule muzycznym punktem odniesienia utworu – nie pozwala przypisać jej funkcji wyłącznie estetycznej, wykazuje ona bowiem związek z symbolizmem dźwiękowym²⁰. Powroty głosek i grup głoskowych łączą nazwy instrumentów z określe-

¹⁹ A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński...*, s. 20-21.

²⁰ Warto w tym kontekście pamiętać, że „dla symbolisty muzyka była nie tylko sprawą strony

niami dobywających się z nich dźwięków, często wyrazy te nie mają wspólnych morfemów. Są to: powtórzenie sylaby *dzwon* („dzwoneczkiem”) w postaci jej wariantu zmiękzonego *dzwon’* w drugim wersie pierwszej strofy, przywodzące na myśl onomatopieczne „dzyń, dzyń”; czterokrotne powtórzenie spółgłoski *r* w trzecim wersie drugiej strofy, które zespala „grę” na „okarynach” i „cytrach” (wzmocnione dziesięcioma powrotami tej głoski w całej strofie); powtórzenia sylaby *lka* („cymbałkach”), głównie w postaci jej inwersyjnie przetworzonych wariantów (np. dźwięcznego *lag*). Na poziomie semantycznym sylaba ta antycypuje stematyzowany w ostatnim wersie nastrój „żałobny”, ujednociając wydzwięk całej strofy, a zarazem wydobywając zmysłowy aspekt brzmienia „orkiestry”.

Wspomniane zjawiska językowe, odsyłające do sfery audialnej, pełnią tutaj jedną zasadniczą funkcję: tworzą sugestywne obrazy składające się na poetycką impresję – której aspekt wizualny jest równie mocno zarysowany – i podporządkowane są typowej dla znacznej części liryki wczesnomodernistycznej funkcji budowania nastroju za pomocą brzmieniowej organizacji wiersza. Funkcja ta łączy w *Koncertcie* elementy poetyki symbolizmu, który w sferze walorów brzmieniowych tekstu realizował programowe próby upodobnienia poezji do muzyki, oraz impresjonizmu²¹, widoczne tutaj w dominacji pozbawionego uogólnień opisu chwilowego nastroju czy wrażenia, a także w subiektywizacji percepcji. W wypadku tego utworu nie można wykluczyć również inspiracji *i m p r e s j o n i z m e m m u z y c z n y m*, skoro jego tytuł jawnie odsyła do formy muzycznej, której konkretyzacje wpisują się i w ten kierunek – dodać należy, że długo oddziałujący stylistycznie na muzykę pierwszej połowy XX wieku²², a zatem wpływający niewątpliwie także na takich słuchaczy, do jakich należał Gałczyński²³ – a jego poetyka również podporządkowana jest funkcji „działania wrażeniem”²⁴. Nie stoi tutaj na przeszkodzie niemożność prostego przełożenia kategorii tej poetyki z jednej sztuki na inną – jak wiadomo, „o ile światło [którym ożywiony jest impresjonizm malarski – A.T.] wyodrębnia z rzeczywistości widzialnej przestrzenność, to dźwięk chwyta *c z a s*”²⁵. Mocne fundamenty, wspólne obu dziedzinom sztuki, daje bowiem charakterystyczne dla poetyki impresjonizmu łączenie jakości brzmieniowych oraz wizualnych, zwłaszcza koloru i światła, w praktyce muzycznej owocujące programową treścią wielu utworów, która przejawia się w takich tytułach, jak *Obrazy ze słynnymi Refleksami na wodzie* oraz preludium *Światło księżycy* Claude’a Debussy’ego, *Barwne pieśni* op. 22 Karola

brzmieniowej poezji, była kwestią jej zawartości metafizycznej”. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W: *Muzyka w literaturze*, red. A. Hejmej. Kraków 2002, s. 115-116.

²¹ Na temat związku symbolizmu z impresjonizmem por. np. hasło *symbolizm*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2000, s. 547.

²² Zob.: J.W. Reiss, *Mala historia muzyki*. Kraków 1987, s. 182, 190.

²³ O kulturze muzycznej Gałczyńskiego pisał m.in. J.W. Reiss, *Poezja zaczarowana muzyką...*, s. 3: „w swym stosunku do muzyki odznacza się poezja Gałczyńskiego wysoką kulturą muzyczną i wyrafinowaną kulturą smaku”.

²⁴ J.W. Reiss, *Mala historia muzyki...*, s. 161.

²⁵ W. Lisiecki, *Uwagi o pojęciu „impresjonizmu” w muzyce*. „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Bydgoszczy” 1994, nr 6, s. 9.

Szymanowskiego czy w koncepcjach syntezy sztuk, realizowanych na przykład przez Aleksandra Skriabina w inspirowanym symbolizmem rosyjskim poemacie symfonicznym *Prometeusz*²⁶.

Z perspektywy impresjonizmu muzycznego można przyrzeć się wspomnianej kwestii wyznaczników tempa muzycznego w *Koncertie*. Jego wyraźna na poziomie semantycznym jednorodność, dodatkowo podkreślona zgodnością toku składniowego z wersyfikacyjnym (wersy w większości wypełniają zdania bądź współrzędne części zdań), przywodzi na myśli inne niż koncert formy utworów muzycznych, a mianowicie impresjonistyczne poematy symfoniczne czy fortepianowe, które „zrywają z tradycyjnym schematyzmem w budowie formy”²⁷, podkreślanym przede wszystkim zmiennością tempa oraz nastroju, i są pod tym względem podobnie nieskontrastowane. Jeżeli zatem chcemy tutaj mówić o odniesieniach do formy muzycznej, to byłyby one bliższe temu gatunkowi muzyki europejskiej z przełomu XIX i XX wieku niż klasycznej formie tytułowej. Z tej perspektywy można powiedzieć, że *Koncert* Gałczyńskiego, zwracając się ku gatunkowi, który wywodzi swoją nazwę i programowy charakter z literatury, nawiązuje do wspólnego obu sztukom w okresie wczesnego modernizmu (a także romantyzmu z nieco odmienną koncepcją programowości muzyki) dążenia do oddania nastroju, przy czym kierunek głębszych inspiracji byłby tutaj jednoznaczny: poemat symfoniczny realizuje program środkami muzycznymi, dla których – podejmująca z nim dialog – poezja szuka odpowiedników w środkach swoistych dla siebie, w tym wierszu przede wszystkim prozodycznych.

Inny charakter ma napisany trzy lata później *Koncert fortepianowy* [WZ, 74]. Jest utworem rozbudowanym na wzór cyklicznych utworów muzycznych, na co wskazuje obecność typowej dla nich części wstępnej, preludium oraz końcowej – kody. Oddala się tym samym od formy koncertu: ani kompozycja, ani budowa wersyfikacyjna, ani warstwa semantyczna nie pozwalają w obrębie ośmiu części wiersza wydzielić trzech (ani czterech, na wzór czteroczęściowych koncertów Ferencza Liszta czy Johannes Brahmsa) wyraźnie jednolitych fragmentów, które mogłyby być funkcjonalnymi odpowiednikami poszczególnych części koncertu. Ze względu na znaczną ich liczbę, jak również tematyzowaną „wielokształtność” będącej przedmiotem opisu muzyki, można dopatrywać się tutaj podstawowych cech innej formy muzycznej, mianowicie *divertimenta*²⁸, którego poszczególne części są mocno ze sobą skontrastowane pod względem tempa i charakteru. Dynamika stematyzowana w pierwszej części *Koncertu* („motyle rozkwitają”, „bije muzyka”, „szumem gniewnym”, „spada”, „cieknie”, „zastyga”), czwartej („precz od-

²⁶ Zob.: D. Mirka, *Teozofia, muzyka i światło. O funkcji światła w poemacie symfonicznym „Prometeusz” Aleksandra Skriabina*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Bydgoszczy” 1993, nr 4.

²⁷ W. Lisiecki, *Uwagi o pojęciu „impresjonizmu”...*, s. 9.

²⁸ Inną analogię z tego rodzaju „rozbudowanym koncertem” nasuwa historia muzyki: wiersz pierwotnie dedykowany był Karolowi Szymanowskiemu, który swój jedyny koncert fortepianowy przekształcił ostatecznie w mocno rozbudowaną *Symfonię koncertującą* (op. 60), nawet po prawykonaniu nie przestając nazywać jej jednak koncertem. W liście do Zofii Kochańskiej z 27 X 1932 roku kompozytor pisał na przykład o swoim „pianistycznym »debiucie« z koncertem”. Zob.: K. Szymanowski, *Korespondencja 1932-1937*, t. IV, cz. 1, oprac. T. Chylińska. Kraków 2002, s. 326.

rzucił”, „ręką uciszył”) oraz szóstej („wiatr histeryczny lata”, „z rąk wyrывa”) zderzona została ze spokojem części drugiej („szumi ziemia”, „drzewa wyrastają”, „obłoki wychodzą”), trzeciej („kochamy róże, gołębie, srebrne dachy, kształty w sen wprawiające, linie schylone”), piątej („brzęczymy nad wodą”, „woda uśnie”, „księżyc wzejdzie”), a zwłaszcza dwóch ostatnich, które w całości wypełniają określenia oznaczające spokój i statyczność. Właściwe sobie funkcje pełnią *Preludium* oraz *Coda*. W *Preludium* zostały zaprezentowane główne motywy („fala”, „szum”, „ziemia”) na wzór tematów muzycznych, które będą powracać w kolejnych częściach utworu.

Uwagę zwraca wyszukana metaforyka tego fragmentu *Koncertu*. Widać w niej próbę oddania problematyki czasu muzycznego i jego percepcji, fenomenu, którego poszczególne odcinki, „sekundy”, nietrwale jak „motyle”, jawią się zarazem jako materiał podlegający artystycznemu kształtowaniu²⁹:

Już motyle rozkwitają –
to rzeźbione są sekundy;

a w swojej różnorodności i dynamice wymykają się nieomal postrzeżeniu audytywnemu, które szuka oparcia w metaforze wizualnej, pozwalającej „utwalić” je w materii innej niż dźwiękowa:

bije muzyka od ziemi
wielokształtna i nadmierna –
[...]
falą słoną, szumem gniewnym
spada, cieknie i zastyga.

Z takim mocno zmetaforyzowanym i zsubiektywizowanym typem odbioru zjawisk dźwiękowych, a także wizualnych, mamy do czynienia w całym utworze. Jego ostatnia część, *Coda*, jak zostało zasygnalizowane, w typowej dla siebie roli zbiera trzy z przewijających się przez wcześniejsze części motywów („oceanu”, „szumu”, „wiatru”), przy czym wszystkie powracają jako przeciwstawne wyjściowym:

Uspokojony ocean (w. 1)	falą słoną (<i>Preludium</i> , w. 7) wtedy woda się wzniesie (<i>Bal komarów</i> , w. 9)
Nie szumi fala (w. 2)	szumem gniewnym (<i>Preludium</i> , w. 7) To szumi ziemia (<i>Poranek</i> , w. 1)
Ten wiatr jest piękny, piękniejszy, gdy się oddala . (w. 3-4)	Wiatr histeryczny lata (<i>Burza w Amsterdamie</i> , w. 6)

²⁹ Por.: B. Pocij, *Idea. Dźwięk. Forma. Szkice o muzyce*. Kraków 1972, s. 187: „W dziele muzycznym czas jest utrwalony, zamknięty; dzieło muzyczne jest symbolem czasu, a równocześnie pewnym zwycięstwem nad nim, nad jego niweczającym, niszczącym działaniem. Każdorazowo bowiem wykonanie utworu muzycznego jest rekonstrukcją, odtworzeniem tej samej – poczętej niegdyś – utrwalonej [...] rzeczywistości muzyki”.

Kontrast ten obejmuje zarówno wspomniane obrazy poetyckie, jak i ogólny nastrój, którego zmiana w ostatniej części, tj. wyraźne spowolnienie tempa oddane przez formy czasownikowe („uspokojony”, „nie szumi”, „oddala się”), stoi w opozycji do typowej kody muzycznej. Stanowi ona bowiem syntezę nie tylko głównych tematów, ale także ogólnego wyrazu utworu, a jej tempo często jest szybsze od tempa poprzedzających ją części. W końcowych wersach oddany został raczej krótki moment zamierania muzyki, przejścia od dźwięków do ciszy. Mając w pamięci *Mały* oraz *Duży koncert skrzypcowy* z poematu *Niobe*, można powiedzieć za końcowymi wersami *Preludium*, że zarówno w *Koncertcie*, jak i w *Koncertcie fortepianowym* – z milczącymi „fletami”, które zamiast grać, „leżą” na kształt cieni drzew – muzyki nadal „jest mało”.

Obydwa wczesne *Koncerty* należą do stosunkowo licznej grupy utworów poetyckich Gałczyńskiego, które w sposób jawny, eksponowany w tytule bądź podtytule (choć niekoniecznie w pełni mu odpowiadający), odnoszą się do schematu wybranej formy muzycznej, przy czym stopień i charakter tego związku jest zróżnicowany. Zaliczyć do nich należy jeszcze dwa *Romanse*, które realizują – dodać wypada, że także oryginalnie, chociaż niedoskonale – jeden z wariantów tej formy, a mianowicie wokalny. Obydwa nawiązują do romansu jako solowej pieśni, co widoczne jest przede wszystkim na poziomie ich semantyki. Chronologicznie drugi *Romans* [WZ, 323], już powojenny, jest pod tym względem mniej ciekawy: w całości wypełnia go treść domniemanej „piesnki”, być może właśnie o charakterze tytułowego „romansu”, którą chciałby zaśpiewać podmiot przy wtórze „księżyc-ca-bałałajki”:

Księżyc na niebie jak **bałałajka**,
ech! za wstążkę by go tak ściągnąć
i na serduszko –
byłaby **piesnka** bardzo niezemska

Większą uwagę zwraca *Romans* wcześniejszy, a zwłaszcza jego początkowa strofoida [WZ, 203], która przynosi cały zestaw, nieco stereotypowych, wyobrażeń na temat charakteru najbardziej rozpowszechnionej formy tej pieśni.

Kobiecy **głos** w brzożach, **rosyjski** w brzożach **romans**
„Ach, co za ból...”
i ta twarz taka niezemska
jak ten romans
„Ach, co za ból...”

Przywołana w pierwszym wersie Rosja wskazuje wprost na gatunek romanzy rosyjskiej, która była w tym kraju powszechnie wykonywana, zwłaszcza w XIX wieku³⁰. Muzyczną refrenowość dwukrotnie powtórzonej frazy „Ach, co za ból...” – oddającej wyobrażone słowa pieśni, w których zawarte jest odniesienie do jej sentymentalnego charakteru i treści, często wyrażającej tematyzowany tutaj żal czy no-

³⁰ Por.: J.W. Reiss, *Mała historia muzyki...*, s. 155.

stalgię – można uznać za niewielki element formalny, niepociągający za sobą istotnego nawiązania do samej formy. Począwszy od rymowego zderzenia wyrazów „nieznajoma” i „romans” oddalamy się bowiem od muzycznego znaczenia „romansu” w jego najbardziej rozpowszechnionej formie lirycznej – ballady, zwłaszcza w dwóch kolejnych strofoidach, także ze względu na ich całkowicie odmienny nastrój – pełen grozy („Zgorączkowane niebo jest”), dynamiki („porywa w taniec wiatr loki panięskie”) i, przede wszystkim, „furi” podmiotu lirycznego („i moją furię”), pozostających w sprzeczności z sentymentalnym charakterem romansu. Semantyczna gra na wieloznaczności tytułowego leksemu ewokuje interesujący zabieg przekształcenia wyjściowej formy utworu, nawiązującej do elementów formy muzycznej, „z powrotem” w formę literacką: liryczny zapis odczuć podmiotu, o innych już konotacjach kulturowych.

Kolejny typ tekstów literackich, pozostających w relacji z muzyką, stanowią te, które w różnych aspektach nawiązują do konkretnej kompozycji muzycznej. W twórczości Gałczyńskiego relacja ta widoczna jest przede wszystkim na poziomie intertekstualnych powiązań z jej programem literackim, zawartym w librecie czy innego typu tekście słownym utworu wokalnie-instrumentalnego bądź też w odwołaniach do transsemiotycznych motywów i symboli kultury europejskiej (wśród których ważne miejsce zajmują kompozytorzy, zwłaszcza Jan Sebastian Bach). Można wśród nich wyodrębnić dwie grupy tekstów poetyckich, w których sygnał owego związku jest już (bądź przede wszystkim) w tytule lub podtytule³¹ albo zostaje ujawniony dopiero w treści. Do pierwszej grupy należy *Straszny dwór* [WZ, 29] pochodzący z najwcześniejszego okresu twórczości poety. Jego pre-tekstem nie jest opera *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki, a jedynie fragment libretta Jana Chęcińskiego, konkretnie scena pierwsza trzeciego aktu, z którą łączy go sceneria i czas przedstawionych zdarzeń. Pierwsze wersy odpowiadają pierwszej wymianie operowych replik:

O północy, gdy słyhać zawrozenie fletu, gdy wśród księżycy ruin puchają puchacze,	Czemuśmy nie wzięli świecy? Księżyc świeci, panie bracie ³² .
--	---

Podstawę wersyfikacyjną *Straszny dwór* stanowi 13-zgłoskowiec (7+6), który w tym kontekście można z kolei odczytać jako nawiązanie do *Pana Tadeusza*³³, pośrednio obecnego zresztą, wraz z odniesieniami do romantycznej tradycji szla-

³¹ Oprócz ostatniej części poematu *Niobe*, nawiązującej do czwartej części *IX Symfonii d-moll* op. 125 Ludwiga van Beethovena, wypadałoby wspomnieć tutaj jeszcze *Sonatę księżycową rodziny Kon*, w tytule której można się dopatrzeć niepowtózonego w treści odwołania do *Sonaty fortepianowej cis-moll* op. 27, nr 14 Beethovena, zwanej „księżycową”.

³² [http://www.trubadur.pl/indeks/bib/Straszny.html].

³³ Por.: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Warszawa 1985, s. 9:

Nawet stary stojący zegar kurantowy
W drewnianej szafie poznał, u wniścia alkowy,
I z dziecinną radością pociągnął za sznurek,
By stary Dąbrowskiego usłyszeć mazurek.

checkiej, w operze Moniuszki i Chęcińskiego. Zarówno w tym wierszu, jak i w innych należących do drugiej z wymienionych grup – do których można zaliczyć *Dziwkę różę* z odniesieniem do *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Piosenkę o ulicy Sarg*, *Powrót do Eurydyki* i *Romancero* na poziomie tematycznym rozwijających tytułowy wątek z oper Claudia Monteverdiego i Christopha Willibalda Glucka (*Orfeusz i Eurydyka*), *Okulary Staszka* ze wzmianką o *Źródle Aretuzy* Karola Szymanowskiego czy *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich z Orgelbüchlein* Bacha – trudno wskazać głębsze, strukturalne nawiązania do muzyki.

Na tle omówionych przykładów swoiście prezentuje się *Bal u Salomona* [WZ, 113-141]. Dostrzegany przez badaczy muzyczny punkt odniesienia poematu budzi kontrowersje: z jednej strony, obok *Niobe*, traktowany jest on jako „najjawniej muzycznie skomponowany poemat czasów [Gałczyńskiego – A.T.]”³⁴, przy czym tego stanowiska nie popierają analizy pokazujące, na czym polegałby jego muzyczny charakter. Z drugiej strony, jednoznacznie stwierdza się, iż nie należy on do grupy utworów poetyckich, w których można wskazać istotne nawiązania do formy muzycznej na poziomie konstrukcji, że „forma muzyczna – mimo iż staje się ważnym elementem organizującym składnię poetycką i środkiem pozwalającym na antykonwencjonalne zestrojenie motywów – nie wpływa jeszcze na strukturę całego poematu”³⁵. Analiza struktury *Balu...* każe poddać tę tezę pewnej modyfikacji: nie można w wypadku tego poematu mówić o wpływie ani formy, ani kompozycji muzycznej, ponieważ nie mamy tutaj w ogóle do czynienia z formą muzyczną w znaczeniu muzykologicznym. Co więcej, jak zauważa Andrzej Drawicz, „nie ma tu tematu w sensie ścisłym, są tylko pewne motywy, związane z tytułowym balem i oczekiwaniem na jego gospodarza”³⁶ (należy do nich także np. „Taormina”, „majordomo” czy „Master of Revels”):

Na peryferii zdarzeń ważyły się wtedy miraż,
każdy motyl miał swoje miejsce,
[...]
i ja nie byłem jeszcze taki smutny –
daleko od **balu u Salomona...**
[...]
Kto miał złoto, dostawał poduszkę złotą,
a wszyscy pytali, gdzie Salomon.

Jednak zdaniem badacza, „te motywy, skomponowane [są – A.T.] według zasad muzycznych [...], pozwalają poecie odsłonić przed oczami czytelnika sam bieg procesu twórczego, pokazać, jak pojawia się zamysł poetycki, jak podlega odmianom, wariacjom, zderzeniom z innymi zamysłami, jak znika, by się znowu pojawić, rozwija, rośnie”³⁷. O jakim zatem typie relacji z muzyką można mówić w odniesieniu do tego poematu?

³⁴ J. Błoński, *Ut musica poësis? W: Muzyka w literaturze...*, s. 134.

³⁵ J. Żurawska, *Struktura muzyczna poematów K.I. Gałczyńskiego*. W: *Dzielo i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego...*, s. 74.

³⁶ A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński...*, s. 27.

³⁷ Ibidem.

Wspomniane przez Drawicza „zasady” muzyczne, według których zorganizowane zostały motywy *Balu...*, dają się sprowadzić do jednej z nich, mianowicie do improwizacji. Improwizacja – zarówno muzyczna, jak i literacka – najlepiej ukazuje „bieg procesu twórczego”, a różnorodne przekształcenia tematu muzycznego (do których należy odnieść owe „odmiany” i „wariacje” „zamyśłu poetyckiego”) stanowią podstawę techniki improwizacyjnej. Skoro mianem improwizacji określa się także utwory muzyczne „nie ujęte w typową formę”³⁸, to analizę relacji między strukturą *Balu...* a konstrukcyjnością muzyczną uniemożliwia brak głównego punktu odniesienia w postaci zasad organizujących daną formę (poza tą podstawową, jaką są tutaj powroty i przekształcenia tematu). W kontekście rozważań o nowoczesnej muzyczności tej poezji nie można jednak zrezygnować ze wstępnego chociaż opisu improwizacyjnego charakteru poematu, którego geneza w dużej mierze leży w muzyce, co widoczne jest już na poziomie tematycznym. Charakter ten został subtelnie stematyzowany w takich stwierdzeniach podmiotu, jak: „opóźniam jądro tematu” czy „bezbolesny początek tematu”, sygnalizujących szkicową, nieskrystalizowaną jeszcze w konkretną formę postać utworu. Autotematyczne sygnały, wskazujące na taką niedokończoną postać, przewijają się przez cały poemat, podtrzymując napięcie spowodowane oczekiwaniem na wyróżnienie któregoś z wątków:

Pisałem już, pisałem,
 się oddawałem różnym pomysłom -
 [...]
 Jak pająk, co pajęczynę wysnuwa,
 owijam się w nieprzeniknioną syntaxis –

Jej sugestywny opis, wzmocniony zabiegami instrumentacyjnymi (jak onomatopieczne „mruczenie bębenków” oddane poprzez echolalię „szurum-burum”, w której powraca inwersyjnie przekształcona sylaba „mru”), przynosi już pierwsza strofoida – w trzykrotnie powtórzonym stwierdzeniu „to dopiero” oraz w anaforze tworzonej przez partykułę „jeszcze” połączoną z zaprzeczeniami („nie”, „nic”), a także w ciekawych metaforach, „barwy nie wygotowane”, „kształty nie poprzebierane”:

To dopiero piszczałki się skarżą, to dopiero MRUczą bębenki
szuRUM-buRUM zalotne, to dopiero cienie na cieniach
 barwy nie wygotowane,
 kształty nie poprzebierane
jeszcze nie!...
jeszcze nic –
 [...]

Najbardziej wyraziste sygnały otwartej i niedokończonej postaci utworu pojawiają się w połowie poematu, przynosząc jednoznaczną odpowiedź na pytanie o charakter tytułowego balu:

³⁸ J. Habela, *Słowniczek muzyczny*. Kraków 1988, s. 80.

Jeszcze zanim na wiolonczeli
poszedł psalm i tamburynach,
już niejedni w tłumie zrozumieli,
że **to bal, który tylko się zaczyna**
[...]

Charakter improwizacyjny *Balu u Salomona* wiąże się także z jego wyjątkowym zróżnicowaniem rytmicznym. Wpływa na niego przeplatanie wersów długich i krótkich, rymowych i bezrymowych, łączenie fragmentów zróżnicowanym metrum, liczne figury powtórzeniowe (w tym wiele rozbudowanych anafor i paralelizmów składniowych) oraz zabiegi instrumentacyjne, wreszcie, naśladowanie języka mówionego i mowy potocznej z ich „rytmem asocjacyjnym”, który – jak pisze o nim Northrop Frye – ukazuje proces ciągłego dopełniania sensu wypowiedzi poprzez włączanie do jej toku nowych skojarzeń nadających jej regularność wyczuwalną lepiej niż w prozie³⁹. Zróżnicowanie to bez wątpienia stanowi jedną z postaci owej charakterystycznej dla poezji Gałczyńskiego wielogłosowości, która w tym wypadku nosi także znamiona sylwicznego niedokończenia, współistnienia różnych stylów mówienia (i co za tym idzie – różnych postaci rytmu), fragmentaryczności – typowych także dla improwizacji muzycznej. Drugi punkt odniesienia dla kształtu rytmicznego *Balu...* odnaleźć można w samej muzyce – kilkakrotnie przywołanego w poemacie Igora Strawińskiego, w stosunku do którego widoczny jest dystans podmiotu, a jednocześnie wyraźny szacunek dla jego umiejętności kompozytorskich:

Strawinskij (wybacz, że tak bez „Mistrzu”, cynicznie),
ty byś lepiej te bębni oddał przedwstępne.

Owe „przedwstępne bębni” odnoszą się niewątpliwie do pierwszych dźwięków balowej orkiestry, do „mruczenia bębni” z początkowej strofoidy, łącząc tematycznie odległe fragmenty poematu i akcentując jego muzyczny punkt odniesienia. Zarazem, jako nazwa instrumentu perkusyjnego, w głębszym sensie odsyłają do problemu rytmu, który, jak podpowiada historia muzyki, dla samego Strawińskiego miał znaczenie fundamentalne. W panowaniu nad tym elementem dzieła muzycznego rosyjski kompozytor „okazał się twórcą wyjątkowym i niedoścignionym”⁴⁰, w swoich polirytmicznych utworach rozwijającym najświetniejsze rozwiązania muzyki europejskiej w zakresie rytmiki, a także wykorzystującym różnorodne postaci współczesnych mu rytmów jazzowych, jak choćby synkopowany rytm ragtime’u w przywołanej w poemacie *Historii żołnierza*. Nie bez znaczenia jest zatem to, że muzycznym patronem *Balu u Salomona* stał się twórca *Święta wiosny* – „czyż można głębiej zrozumieć Strawińskiego?”⁴¹ niż poprzez takie próby oddania zróżnicowanego rytmu w poezji, jakie podjął tutaj Gałczyński? Oto jedna z dwudziestowiecznych odpowiedzi na pytanie nurtujące autora *Fortepianu Szopena*: „Kiedyż i kiedyż

³⁹ Zob.: N. Frye, *The well-tempered critic*. Bloomington 1963, s. 21-22.

⁴⁰ W. Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*. Kraków 1987, s. 211.

⁴¹ B. Miciński, *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego...*, s. 196.

z tej młockarni i z tego cepami wybijanego wyjądą rytmu? czytać nie umiejący inaczej, jeno w butach do mazura zrobionych podrygając liczebnie. Pojęcia najmniejszego a najmniejszego o pieśni nie mają – mazurek i siekanina!...”⁴².

2. Poetycki słuch absolutny: począwszy od *Noctes Aninenses*...

„Myślenie formą muzyczną”⁴³ w poezji Gałczyńskiego odnalazło najpełniejszy wyraz w powojennych poematach⁴⁴, czego zapowiedź przynoszą już *Noctes Aninenses* [WZ, 256]. W poemacie tym można odnaleźć wyraźne funkcjonalne odpowiedniki wielu elementów dzieła muzycznego. W jego drugiej części, czyli w *Pieśni o nocy czerwcowej*, Józef W. Reiss odnalazł schemat najczęściej powracającej w tej poezji muzycznej formy cyklicznej – ze wstępną *Uwerturą* oraz końcową *Codą*, połączonymi trzema ogniwami cyklu, dla których wskazał odpowiedniki *stricte* muzyczne. Zdaniem badacza, części *Noc śpiewa* odpowiada „jakby symfoniczne *Andante cantabile*”, części *Noc tańczy* – „Scherzo”, a części *Noc umiera* – „żałobne *Finale*”⁴⁵. W obrębie całego poematu układałyby się one następująco:

I. Krewny Ganimeda

II. Pieśń o nocy czerwcowej → Uwertura

Noc śpiewa – *Andante cantabile*

Noc tańczy – *Scherzo*

Noc umiera – *Finale*

Coda

III. Nocny testament

Rozwijając sugestię Reissa, wypada powiedzieć, że jest ona niewątpliwie trafna, zarówno jeżeli chodzi o kolejność, jak i charakter tych części cyklu muzycznego, którego gatunkowe określenie – jako „nastrojowej” symfonii – także zostało wskazane. Jeżeli bowiem za część pierwszą cyklu⁴⁶ poetyckiego *Pieśń o nocy czerwcowej* uznać otwierającą go *Uwerturę*, to *Andante* byłoby jego częścią drugą, zgodnie z miejscem, jakie zajmuje w muzycznych kompozycjach cyklicznych, *Scherzo* rozumiane jest w tym kontekście jako część trzecia cyklu (a nie jako samodzielny utwór), wreszcie *Finale*, czyli finał, stanowi jego część zamykającą. Ich charakter został dokładnie stematyzowany, również zgodnie z cechami przypisywanymi im

⁴² C.K. Norwid, *Listy 1861-1972*, oprac. J.W. Gomułicki. Warszawa 1971, s. 328.

⁴³ W. Ligęza, *Muzyka jako święto...*

⁴⁴ Niedościgniony pod tym względem pozostaje *Mały koncert skrzypcowy* z poematu *Niobe*. Por. A. Tenczyńska, *Forma muzyczna w poezji („Niobe” Gałczyńskiego)*. W: *Komparatystyka dzisiaj*, t. 2: *Interpretacje*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna. Kraków 2011, s. 50-65.

⁴⁵ J.W. Reiss, *Poezja zaczarowana muzyką...*, s. 4.

⁴⁶ Określenie to traktuję tutaj jako ścisły, formalny odpowiednik „cyklu muzycznego” – o odmiennym znaczeniu niż „cykl literacki” (czyli kilka utworów samodzielnych, powiązanych wspólną gatunkową, tematyczną czy kompozycyjną) – dlatego nie zostało ono ujęte w cudzysłów, który mógłby sugerować jego znaczenie metaforyczne. Por. hasło *cykl literacki*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 85.

w muzyce. Niespieszne, umiarkowane tempo „andante” części *Noc śpiewa* zostało oddane za pomocą czasowników podkreślających raczej powolność czy wręcz statyczność niż dynamikę ruchu („zapatrzcie się”, „wsluchajcie się”, „dotknę”, „rozwinę”). Do włoskiego określenia „andante” *expressis verbis* odsyła „chód”, na tej samej zasadzie do „cantabile” – tytułowy „śpiew” nocy, wreszcie do „andante cantabile” – jej „śpiewny chód” z ostatniego wersu pierwszej strofy. O ich nacechowaniu muzycznym świadczy także syleptyczny charakter wyrażenia „wsluchajcie się w śpiewny chód”, w którym czasownik sugeruje audytywny odbiór owego śpiewnego „andante” nocy, które można przetłumaczyć dosłownie jako „wsluchajcie się w *andante cantabile*”:

Ja jestem noc czerwcową,
królową jaśminową,
zapatrzcie się w moje ręce,
wsluchajcie się w śpiewny chód.

W części *Noc tańczy* kontrastowość poszczególnych fragmentów scherza, typowe dla niego nieoczekiwane zwroty rytmiczne i melodyczne zostały oddane poprzez precyzyjne zróżnicowanie nastroju. W kolejnych strofach na przemian pojawiają się leksemy podkreślające statyczność i dynamikę ruchu. Są to przede wszystkim różne formy czasowników, a także elipsa czasownika oraz towarzyszące jej przysłowki w czwartej strofie, akcentujące wrażenie ruchu. W strofie tej dynamika osiąga kulminację, a efekt ten wzmocniony został – na poziomie wersyfikacyjnym – przerywanym tokiem składniowym, który na tle niemal całkowitej zgodności z tokiem wersyfikacyjnym w pozostałych strofach (z małym wyjątkiem drugiego wersu pierwszej strofy i jego lustrzanego odbicia – przedostatniego wersu ostatniej strofy) dobitnie podkreśla dynamikę ruchu:

Nawet ómy **zadrzemały** przy lampie
i świerszcz **zamilkł**, i ogród **zamilkł** -
bo tańczyła noc wokół klombu,
potrząsając bransoletami;

kurz muzyczny spod stóp jej **wypryskał**
i z bolesnym blaskiem **frunął** do nas;
szmaragdowe **toczyły** koliska
raz w raz w górę **rzucane** ramiona.

Nagle irys pod płotem **zakwitł**
i **zapatrzył się** w nocy źrenice,
z domków swoich **wyszły senne** szpaki,
by spojrzeć na tanecznice;

zasię ta, wokół klombu, z brzękadłem,
jeszcze raz, **jeszcze raz i na powrót**,
aż się stał **brząkającym** szmaragdem
stopą nocy **tracony** ogród,

a nasz klomb powierzchnią zwierciadła,
gdzie spoczęły wszystkie konstelacje...
i krzyknęła noc, i upadła
do twych stóp jak raniony gacek.

Żalobny charakter *Finale* kolejnej części jest przede wszystkim stematyzowany. Dominujący tutaj nastrój smutku i strachu przechodzi niespodziewanie w „gniewny taniec”, który zapowiada „umierająca noc”, przywodząc na myśl charakter muzycznego *furioso*, określenia wykonawczego ponownie przywołanego tutaj *expressis verbis*:

Już się księżyc zasepiał i metniał,
lecz zielone jeszcze oczy miał i duże;
nieobeszła otwarła się głębia
dla dywanów i dla poduszek.

Gwiazdy z myrry i gwiazdy ze złota
układały na szybach swój rebus,
a z chmur ku nam jakby po schodach
zstępowało śpiewanie niebios.

Wtedy z płaczem wzniesiliśmy ramiona
jako dwoje przerażonych pogan:
„Nocy, stań się dla nas nieskończona,
nocy krótka, dzwonnico wysoka!”

Ale tylko nastraszył nas gacek
i zapiszczał, i śmignął, i zginał;
a w pokojach z przewróconych flaszek
krwią bydlęcą pachniało wino.

Wtedy noc się znowu ukazała,
zatańczyła i zaśpiewała:

„Ja jestem noc czerwcową,
Bóg mnie do trumny chowa.
Smaragdy moje, rubiny
rozkradali, gdy księżyc zgasł;

zostały mi tylko zmarszczki,
ach! byle szmer mnie straszy!
zatańczę wam gniewny taniec
wokół klombu ostatni raz...”

Inne odpowiedniki elementów formy muzycznej można znaleźć zarówno w warstwie stematyzowanej, jak i w głębszej strukturze tego fragmentu poematu. *Uwertura*, zgodnie z funkcją, jaką pełni w utworze muzycznym, wprowadza główne tematy muzyczne, które powracają w kolejnych częściach cyklu i którym odpowia-

dają tutaj motywy: tytułowej „nocy” (wraz z obecną także w kolejnych częściach figurą antropomorfizacji, jak „młoda dziewczyna”, „ręce”), „gwiazd”, „nieba”, „ogrodu”, wreszcie „tańca” i „śpiewu”.

Elementy muzyczne na poziomie stematyzowanym zostały wprowadzone w równie wyszukany sposób do pierwszej i ostatniej części *Pieśni o nocy czerwcowej*. Co więcej, w budowaniu muzycznego punktu odniesienia tego fragmentu poematu poziom ten łączy się z poziomem formalnym. Usytuowany w znaczącym, bo środkowym wersie *Uwertyury* fragment zdania: „Ale zanim dur gwiezdny ją oplótl”, można w tym kontekście zinterpretować jako odniesienie do jednego z dwóch podstawowych rodzajów tonacji określającej wszelkie relacje harmoniczne i melodyczne zachodzące w utworze muzycznym, mianowicie durowej, której konotacje, przypisywany jej „pogodny”, „wesół” charakter, łatwo poddają się postępowaniu hermeneutycznemu⁴⁷. Charakter ten jest wyraźnie tematyzowany w takich określeniach, jak: „młoda”, „cieszy”, „śmieszny”, „podarek”, „taneczny obrót”, „tańczy”, „śpiewa”, i obejmuje trzy pierwsze części *Pieśni*... Zostaje on przerwany nagłymi dysonansami – w postaci kontrastującego z nim leksemu „głód” („i pieśń moja silniejsza niż głód”) w końcowym wersie fragmentu *Noc śpiewa*, a także określeniach sygnalizujących nastroj niepokoju: „bolesnym blaskiem” w drugim wersie drugiej strofy oraz „i krzyknęła noc, i upadła/ do stóp twych jak zraniony gacek”, składających się na dwa ostatnie wersy fragmentu *Noc tańczy*.

Wprowadzone w ten sposób napięcie dramatyczne, czytelne na poziomie literackim, pełni podobną funkcję w muzyce, w której zajmuje ponadto istotne miejsce w logice struktury harmonicznego, domagając się dopełnienia, tzw. rozwiązania w postaci przeciwnego mu, brzmiącego zgodnie konsonansu. Jego odpowiednikiem powinna być tutaj powtórna zmiana charakteru poematu na pogodny, znoszący poprzedni niepokój, skoro:

istotą formy cyklicznej jest następstwo części zróżnicowanych agogicznie, rytmicznie, metrycznie, melodycznie, a często nawet harmonicznie i fakturalnie. Owe różnice są przyczyną kontrastu wyrazowego, jaki zachodzi między poszczególnymi ustępami. Mimo że każda część z osobna stanowi zamkniętą całość i na ogół kończy się pełną kadencją, forma cykliczna nie jest przypadkowym zbiorem samodzielnych utworów, lecz organicznym przebiegiem muzycznym, w którym wszystkie części mają do spełnienia ściśle określone zadanie. Tak więc między częściami istnieje zależność, wyrażająca się zarówno w narastaniu kontrastów, jak i ich rozwiązaniu⁴⁸.

Zmianę tę przynosi *Coda*, spełniająca tym samym swoją podstawową funkcję muzyczną (harmoniczną): rozwiązania napięcia wywołanego dysonansem, które stanowi zarazem harmoniczne zamknięcie przewijających się przez cykl tematów.

⁴⁷ Jako przykład takiego postępowania w obrębie samej muzyki może posłużyć interpretowanie durowej tonacji utworów programowych za pomocą takich określeń, jakie zawierają na przykład tytuły pięciu części *Symfonii F-dur „Pastoralnej”* op. 68 Ludwiga van Beethovena: *Obudzenie się pogodnych uczuć po przybyciu na wieś, Scena nad strumykiem, Wesola zabawa wieśniaków, Burza, Śpiew pasterza – radosne uczucia po burzy*.

⁴⁸ Por.: hasło *forma cykliczna*. W: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski. Warszawa 2001, s. 173.

Jego odpowiednik jest tutaj wyraźnym zamknięciem wprowadzonych we wcześniejszych częściach wątków („rubiny i szmaragdy”, „dziewczyna”, „liść”, „wiatr”, „sen”, „gacek”, „klomb”, „konstelacje”), zaakcentowanym przez czas (przeszły), aspekt (dokonany) i semantykę wszystkich czasowników sygnalizujących zakończenie, kres czegoś („pogubiły się”, „błysnął”, „przyszędł”, „zasnął”, „prysły”, „poginęły”, „odfrunęły”). W powtórzonym dwukrotnie okrzyku „hej” widać odniesienie do pieśni i tańców ludowych, a wydłużona onomatopeicznie samogłoska *e* uwydatnia sferę brzmieniową tej stylizacji i nadaje przywołanej tutaj muzyce charakter sensualny:

Heeej!
pogubiły się rubiny
i szmaragdy tej dziewczyny...
Heeej!
Liść za liściem ogniem błysnął,
ranek przyszędł, wiatr i sen.

Pod okapem zasnął gacek,
z klombu prysły konstelacje,
poginęły, odfrunęły
do swych starodawnych stron.

Motywy przewijające się przez pierwszą i ostatnią część *Noctes Aninenses*, jak „noc”, „gwiazdy”, „weranda”, „klomb”, „jaśmin”, wiążą tematycznie i w jakiejś mierze także strukturalnie cały poemat. Nie zostały one jednak tak precyzyjnie skonstruowane i wplecione w tkanekę języka poetyckiego – jako odpowiedniki elementów formy muzycznej – jak w analizowanej części drugiej. Z kolei „szmaragdy” i „rubiny” to wyraźne echo wcześniejszego wiersza *Polowanie z sokolami*, którego drugą część umuzyczniono za pomocą powracających eholalii, naśladujących dźwięk – stematyzowanego – werbla („trata-ta-tam, trata-ta-tum”).

Jeżeli się pokusić o tak ogólny wniosek z analiz omówionych utworów poetyckich Gałczyńskiego, jak wskazanie na ich przykładzie niektórych wyznaczników nowoczesnej muzyczności poezji polskiej, to należałoby zaliczyć do nich przede wszystkim nowe funkcje organizacji brzmieniowej wiersza oraz nawiązań do muzyki na poziomie paratekstualnym (zwłaszcza poprzez nazwę formy muzycznej umieszczonej w tytule lub podtytule) – w dużej mierze podporządkowane poszukiwaniu odniesień do formy muzycznej. Gałczyński nie rezygnuje z tradycyjnego, Verlaine’owskiego, rozwijanego później przez symbolistów⁴⁹, modelu dialogu z muzyką, opartego na nadorganizacji sfery prozodycznej tekstu – przeciwnie, odgrywa on ważną rolę począwszy od pierwszego *Koncertu* i dochodzi do głosu jeszcze w poemacie *Niobe*. Przekształca go natomiast i wzbogaca o elementy z innych poziomów tekstu literackiego. Jak zauważa Jerzy Skarbowski:

Dla Verlaine’a czy Rimbauda [...] muzyka jest głównie eufonią – piękną, zewnętrzną szatą dźwiękową, którą należy wydrzeć muzyce i przenieść ją do poezji. Symboliści francuscy, czuli na zewnętrzny, fizyczny niejako walor samego dźwięku,

⁴⁹ Zob. np.: M. Jastrun, [wstęp do:] *Symboliści francuscy. Od Baudelaire’a do Valéry’ego*. Wrocław 1965.

uwrażliwieni na jego niuansy w samej muzyce, próbowali przeszczepić muzyczne bogactwo foniczne do swych strof poetyckich. [...] Funkcjonowanie muzyki w tkance języka poetyckiego Gałczyńskiego jest jednak, pomimo wielu podobieństw, inne niż u symbolistów, różne są zadania wersotwórcze, odmienne miejsce i rola, jaką w poetyckim oglądzie świata poeta jej przeznaczał⁵⁰.

Autor *Zielonej gęsi* nie jest w tym, jak wiadomo, odosobniony w okresie dwudziestolecia międzywojennego: nie tylko futuryści czy Awangarda Krakowska, ale także skamandryci „poddają się magii brzmienia”⁵¹ wiersza, przy czym sposoby, w jakie czyni to każda z grup poetyckich, są w dużej mierze swoiste nie tylko dla każdej z nich, ale także dla poszczególnych poetów. Można wskazać wspólny mianownik dla licznych eksperymentów językowych, które dokonały się wówczas w poezji, ale krystalizujące się w owych eksperymentach brzmienie wiersza wielu z tych twórców w znacznym stopniu pozostaje jednym z wyróżników ich własnej dykcji. Przy podobieństwie niektórych ówczesnych założeń rozwoju języka poetyckiego czy środków językowych, na których najczęściej się on opierał, różnice w ich celach i funkcjach są zasadnicze.

Język poetycki Gałczyńskiego – w przeciwieństwie do języka chociażby Brunona Jasińskiego czy pojedynczych prób, jak *Słopiewnie* Juliana Tuwima, z wyraźnym rozluźnieniem związków znaczeniowych na rzecz fonicznych – nie eksponuje swojego charakteru eksperymentalnego⁵². Przeciwnie, eksperymenty te podporządkowuje innym celom, z których jednym z bardziej wyrazistych i konsekwentnie ewoluujących w tej poezji jest dialog z formą muzyczną, a wykorzystywane w tym dialogu poziomy teksty są współzależne – (nad)organizacja warstwy prozodycznej i rytmicznej nie odbywa się kosztem poziomu semantycznego, w którym przeważnie można wskazać równie interesujące, nawet wyszukane zabiegi tematyzowania muzyki. Zatem brzmieniowość wiersza Gałczyńskiego, podobnie jak inne poziomy teksty, staje się jednym z elementów budujących jego muzyczność, której nie można sprowadzić do żadnego z tych elementów z osobna. Innymi słowy, jak zauważa Balcerzan, autor *Niobe* „dba o to, by lektura »muzykologiczna« nieprzerwanie odnajdywała [...] nowe podniety”, „nie tylko w konstrukcji dzieła, również w odwołaniach do nazwisk kompozytorów [...], do instrumentów muzycznych [...], do muzycznych aluzji i zagadek”⁵³ – i nie są one, powtórzmy, odosobnione, ale współwystępujące i współzależne. Jak wynika z przeprowadzonych tutaj analiz, w kształtowaniu relacji formalnych utworu poetyckiego z muzyką nie muszą ponadto brać udziału wszystkie środki językowe, które składają się na dany poziom tekstu, kryterium jakościowe odgrywa w tym wypadku niepomierne większą rolę niż ilościowe, na przykład eufonia jakościowa dominuje nad ilościową.

Chociaż nietrudno o przykłady podobnych czy bardziej udanych zabiegów językowych w twórczości współczesnych Gałczyńskiemu poetów (*Scherzo* Tuwima),

⁵⁰ J. Skarbowski, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego...*, s. 116.

⁵¹ Por.: J. Zacharska, *Młodopolskie źródła Skamandra*. W: *Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski*, t. 2, red. A. Brodzka, Z. Jaroński, O. Koszutski. Podkowa Leśna 1995, s. 14.

⁵² Zwracał na to uwagę na przykład A. Lam, *Inkrustacja, parodia...*

⁵³ E. Balcerzan, *Horyzont estetyczny: poezja...*, s. 201.

także z czytelną w niektórych wypadkach intencją odnoszącą je do konstrukcyjności muzycznej, wydaje się jednak, że nie byłoby łatwe odnalezienie wśród nich równie wyraźnej inspiracji formą muzyczną i równie konsekwentnej linii rozwoju języka i formy poetyckiej pod wpływem tej inspiracji. Inne różnice wynikają chociażby z tego, że „Gałczyński lepiej niż skamandryci słyszał język potoczny i śmieiej wprowadzał go do poezji”⁵⁴, nadając jej tym samym odmienny charakter nie tylko na poziomie stylistycznym, ale także rytmicznym i brzmieniowym. Przede wszystkim jednak, w profesjonalny sposób (do czego bez wątpienia przyczyniły się pobierane w młodości lekcje gry na skrzypkach) słyszał fakturę kompozycji muzycznych, z których udało mu się wypreparować liczne elementy formalne i poszukiwać dla nich odpowiedników w języku poetyckim.

We wczesnych utworach poetyckich Gałczyńskiego trudno jeszcze dostrzec cechy decydujące o swoistości nadorganizacji elementów poziomu prozodycznego względem poprzedzających je wzorców i dokonań poetyckich. W takich wierszach jak *Koncert* pełni ona tradycyjną funkcję budowania nastroju. Podobną rolę w poezji, niezależnie od okresu, odgrywa nazwa formy czy kompozycji muzycznej, która pojawia się zarówno na poziomie paratekstualnym, jak i tematyzowanym w tekście. W ten sposób traktuje ją wczesny modernizm, kiedy „w tytułach wierszy [...] pojawiają się często takie [nazwy – A.T.] jak »preludia« (Tetmajer), »nokturn« (Miciński), »hymny« (Kasprowicz)”⁵⁵. Z kolei we wczesnej twórczości Gałczyńskiego nazwa formy muzycznej, na przykład tak często przywoływanego „koncertu”, najczęściej funkcjonuje dzięki wykorzystaniu metaforycznych czy innego typu semantycznych aspektów związku frazeologicznego „dawać koncert”, jak w wierszu *Straszny dwór*⁵⁶:

Wreszcie znalazł i w świetle cały się zabieli:
Siwa broda do kolan splywa mleczną falą,
a buty koralowe niespokojnie wala
w podłogę, dają koncert brzęki karabeli.

Przykład późniejszych utworów, począwszy od *Noctes Aninenses*, a skończywszy na *Niobe*, pokazuje natomiast, w jaki sposób wspomniane elementy tekstu zostają wykorzystane w złożonym, angażującym wiele jego poziomów zabiegu transponowania elementów formy muzycznej na tekst literacki, w próbach realizowania w materiale językowym jego potencjału w zakresie tworzenia odpowiedników agogiki, dynamiki czy artykulacji, czyli podstawowych składników dzieła muzycznego. Dla tego rodzaju eksperymentów trudno wskazać precedens artystyczny czy analo-

⁵⁴ Ibidem, s. 10.

⁵⁵ T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hemej. Kraków 2002, s. 25

⁵⁶ Jak przypomina Stanisław Dąbrowski, nazwa formy muzycznej w pozycji tytułu „pełni różną rolę w zależności od tego, czy chodzi o utwór Micińskiego czy Grochowiaka, Micińskiego czy Kasprowicza, Grochowiaka czy Czachorowskiego”. S. Dąbrowski, *Wobec „Koncertów brandenburskich” Stanisława Swena Czachorowskiego (z rozważań wprowadzających)*. „Ruch Literacki” 1979, z. 6, s. 36.

gię o podobnej precyzji, konsekwencji i podobnym znaczeniu, które sytuowałyby się w wyznaczonych tutaj ramach historycznych. Sposób, w jaki Gałczyński kształtuje tkwiące w potencjale języka poetyckiego „bogate pierwiastki muzyczne”, jest mocnym argumentem na potwierdzenie sugestii, że takiego stosunku do muzyki „nie spotyka się u żadnego innego z naszych poetów”⁵⁷.

Summary

Music in prewar poetic oeuvre of Konstanty Ildefons Gałczyński

The article analyzes presence and functions of music in prewar poetry of Konstanty Ildefons Gałczyński. Relations between his poetry and music turn out to be complex, diverse and can be seen on several levels of the literary text. While analyzing Gałczyński's poems of this period we can follow a specific evolution of his poetic language, his mastering of the means and searching for an appropriate poetic form. One of the significant elements of this process was the poet's attempt to transpose into poetry some components of musical form, especially that of concerto. What makes Gałczyński stand out in this attempt from most prewar poets who drew inspiration from music, is a very precise and consistent way of exploiting the relationships.

⁵⁷ J.W. Reiss, *Poezja zaczarowana muzyką...*, s. 3.